



Anna Kujawska-Kot
Uniwersytet Warszawski
ORCID: [0000-0002-8302-3309](https://orcid.org/0000-0002-8302-3309)

Zachowania gestyczne i wrażenia olfaktoryczne literackich i filmowych transbohaterów

Abstrakt

Artykuł podejmuje problem niewerbalnych form komunikowania tożsamości płciowej przez bohaterów transseksualnych. Takie aspekty pretranzycji i tranzycji, jak zachowania gestyczne i uzewnętrznienie swojej płci psychicznej przez dobór odpowiedniego zapachu, były zwykle lokowane na marginesie naukowych dociekań. Jednak adekwatnie wyselekcjonowane fragmenty literackie i filmowe stanowią odpowiedni materiał badawczy do przybliżenia takich kwestii, jak rola gestów, mimiki, sposobów chodzenia, znaczenia mikro-ruchów twarzy, wybór perfum. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na następujące pytania badawcze: w jaki sposób gesty, mimika, sposoby chodzenia, a nawet dobór perfum bohaterów transseksualnych kształtują płciową (re)prezentację w przestrzeni publicznej? Jakie funkcje pełnią zachowania gestyczne, mikro-ruchy twarzy, perfumy w niewerbalnym komunikowaniu tożsamości płciowej przez transkobiety, jak również transmężczyzn? W badaniu tekstów kultury zastosowano technikę montażu. Okazuje się, że bohaterowie różnym drobiazgom – w procesie autokreacji i w reprezentowaniu swojej tożsamości płciowej – nadają istotne znaczenia. Transkobiety i transmężczyźni tekstualizując siebie, z jednej strony często fetyszyzują własną twarz, z drugiej zaś doświadczanie własnego oblicza może zdumiewać subtelnością i synestezyjnym charakterem. W ich ciałoteksty - ukierunkowane na zaznaczenie przynależności płciowej – wpisane są celowo dobrane zachowania gestyczne, perfumy. Wybory te, choć odwołują się do stereotypowej mowy ciała kobiety lub mężczyzny oraz ich zapachu, nie mają wydźwięku pejoratywnego. Zmienia się status ontyczny stereotypu. Staje się on inspiracją, drogowskazem i nośnikiem komunikacji.

Słowa kluczowe

tranzycja, bohater transseksualny, gesty, twarz, zapach

Gestural behavior and olfactory impressions of trans characters in literature and film

Abstract

The article deals with the problem of non-verbal forms of gender identity communication by transsexual characters. The aspects of pretransition and transition, such as the gestural behavior and the manifestation of one's psychological sex by the selection of the right smell, were usually placed on the margins of scientific inquiry. However, properly selected literary and film fragments may serve as appropriate research material to present such issues as the role of gestures, facial expressions, ways of

walking, the meaning of micro-movements of the face, and the choice of perfumes. The paper attempts to answer how the gestures, facial expressions, ways of walking, and even the choice of perfume of transsexual characters shape gender (re)presentation in public space as well as what functions play gestural behaviors, facial micro-movements, and perfumes in the non-verbal communication of transwomen's and transmen's gender identity. In the study of cultural texts, a montage technique was used. It appears that in the process of self-creation and the representation of their gender identity, the characters give important meanings to various trifles. Textualizing themselves, transwomen and transmen often fetishize their own faces; and on the other hand, experiencing their own faces can astonish with subtlety and synesthetic character. Intentionally selected gestural behaviors and perfumes are embedded in their bodytext to mark gender affiliation. Although these choices refer to the stereotypical body language of a woman or man and their smell, they do not have pejorative overtones. The ontic status of the stereotype is changing. It becomes an inspiration, a signpost, and a vehicle for communication.

Keywords

transition, transsexual character, gestures, face, smell

Wprowadzenie

Jedną z podstawowych potrzeb człowieka, która pozwala uniknąć samotności i zagubienia w świecie, jest więź z innymi (Gasiul, 2012, s. 260). Zatem nie da się zlekceważyć społeczności. Realizacja potrzeby więzi z innymi ludźmi odbywa się (zgodnie z myślą Ericha Fromma) przez podporządkowanie się innym (np. osobie, instytucji, grupie), zdobycie władzy nad innymi, miłości ku innym (Gasiul, 2012, s. 260-261). Kolejne ważne potrzeby to m.in. dążenie do integracji (lub zakorzenienia) z częścią grupy, świata; poczucie indywidualności (tożsamości); skuteczności – zdolności do działania.

Zastanawiając się nad relacjami bohaterów z różnych tekstów kultury, warto również objąć refleksją bohaterów transseksualnych. Odbiorca tekstów literackich i filmowych, w których ważną rolę odgrywa bohater transseksualny, od razu może odnieść wrażenie, że w przypadku tego bohatera i jego relacji z innymi występuje szczególnego rodzaju napięcie - związane ze strachem, z obawą braku akceptacji dla transseksualności, z byciem transkobietą, transmężczyzną lub kobietą, mężczyzną „po” procesie tranzycji. Wówczas jedynym wyjściem jest próba oswojenia przestrzeni publicznej. Bohaterowie wielu tekstów literackich i filmowych, przekraczając przestrzeń prywatną, z jednej strony starają się dopasować do cisheteronormatywnych standardów, z drugiej zaś uzewnętrzniają swoją płęć psychiczną przed publiką, a więc działają (pragną być skuteczni).

W scenie filmu Jennie Livingston *Paris is Burning* (USA 1991) mężczyzna stojący przy drzewie w parku (prawdopodobnie w centrum miasta) odgrywa pantomimę. Artysta jest świadomy znaczenia takiego sposobu zwrócenia na siebie uwagi i porozumiewania się, w którym nośnikiem informacji jest ciało i sama tylko jego pozycja (Głódowski, 1999, s. 148). W przerysowanych gestach imituje nakładanie makijażu. Czynność ta może być istotna nie tylko dla cispłciowych kobiet.



Paris is Burning, reż. Jennie Livingston¹

Jego dłoń przez chwilę staje się kosmetycznym puderkiem z różem, z cieniami do oczu. W rezultacie mim tworzy, za pomocą rytmicznych gestów, lustro, w którym w hiperbolizujący sposób przegląda się z wielu perspektyw. To przerysowanie przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na wszelkie detale, np. dotknięcie policzka palcami w roli pędzla (do makijażu), towarzyszy transkobietom, wykonującym makijaż prawdziwymi akcesoriami. Pantomima z filmu Livingston jest prezentowana w przestrzeni publicznej, a więc malowanie się jest nastawione na zewnętrznego odbiorcę. Gesty imitujące wykonywanie makijażu odnoszą się do płci społeczno-kulturowej, do jej odgrywania i eksponowania. Ich materialność (widoczność) stanowi medium dla znaczenia (Szykowska-Piotrowska, 2015, s. 40).

Kluczowe dla badań nad tranzycją są pewne aspekty, które można – ze względu na ich występowanie w tekstach literackich i filmowych – uznać za dominujące. Dotyczą one zmiany wizerunku (przede wszystkim wkładania ubrań zgodnych z poczuciem płci

¹ Wszystkie kadry, prezentowane w artykule, pochodzą z ogólnie dostępnych filmów. Są to (w kolejności zamieszczenia w tekście):

Livingston, J. (1991). *Paris is Burning*. USA (<https://www.youtube.com/watch?v=Zi19rYdejFs>);

Uekrongtham, E. (2004). Piękny bokser (Beautiful Boxer). Tajlandia. (<https://www.bing.com/videos/search?q=Youtube+Uekrongtham+Piękny+bokser&view=detail&mid=1B8DB9E494AF41E2B5BA1BDB9E494AF41E2B5BA&FORM=VIRE>)

Christensen, P.F. (2006). Telenowela (En Soap). Dania, Szwecja. (<https://www.bing.com/videos/search?q=Youtube+Christensen+Soap+film&docid=608005058552988388&mind=3142012D112BFD1ACC9A3142012D112BFD1ACC9A&view=detail&FORM=VIRE>)

Anderson, J. (2003). Normalny (Normal). USA (<https://www.bing.com/videos/search?q=youtube+anderson+normal+film&docid=608036983024397567&mid=40795012D4CE7479EA21&view=detail&FORM=VIRE>).

psychicznej², doboru makijażu, fryzur); upłciowienia języka i mowy (w tym tembr głosu, odpowiedni rodzaj gramatyczny) oraz metrykalnej korekty płci³; biologicznej korekty płci (terapii hormonalnej i/lub zabiegów chirurgicznych). Natomiast aspekty związane z niewerbalnymi formami komunikowania przez bohaterów odczuwanej tożsamości płciowej, które nieczęsto odnajdują swoje reprezentacje w bardziej obszernych fragmentach literackich i filmowych, dotyczą: ruchów ciała (gestów, mimiki, sposobów chodzenia) oraz definiowania się przez zapach. Z kilkudziesięciu zbadanych przeze mnie tekstów kultury (koncentrujących się na niezgodności płciowej i procesie tranzycji), wybrałam kilkanaście. Teksty te, a właściwie ich fragmenty (opisy, sceny, ujęcia, sekwencje) przybliżają odbiorcy zachowania gestyczne i wrażenia olfaktoryczne bohaterów transseksualnych w kontekście uzewnętrzniania płci psychicznej.

Podjęte badania (mające z założenia bardziej postać szkicu), podobnie jak Jay Prosser (1998), Oren Gozlan (2018), sytuuję w *transsexual studies*, które czerpią z dyskursu historycznego odróżniającego transseksualność od transwestytyzmu; stąd w artykule pojawia się bohater transseksualny, a nie w szerszym znaczeniu bohater transpłciowy.

Celem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi odbiorcy – na często pomijane przez badaczy (różnych dyscyplin: literaturoznawstwa, filmoznawstwa, socjologii) – aspekty tranzycji, które dzięki tekstom kultury zostały uchwycone, choć nadal sytuują się na marginesie prowadzonej (w dziele literackim, filmowym) narracji. Niemniej jednak – poniekąd na przekór – warto przyjrzeć się zachowaniom gestycznym i wrażeniom olfaktorycznym bohaterów transseksualnych. W jaki sposób ich gesty, mimika, sposoby chodzenia, a nawet dobór perfum kształtują płciową (re)prezentację w przestrzeni publicznej? Jakie pełnią funkcje zachowania gestyczne, mikro-ruchy twarzy, perfumy w niewerbalnym komunikowaniu tożsamości płciowej tak przez transkobiety, jak i transmężczyzn? Istotne są również emocje bohaterów, które niejednokrotnie ujawniają ich pragnienia.

Na wyselekcjonowany materiał badawczy składa się trzynaście tekstów kultury (w tym kilka polskich twórców). Są to relacje autobiograficzne, auto/biografie, filmy dokumentalne, filmy fabularne (w tym oparte na prawdziwych historiach). A więc interesuje mnie również, jak zasygnalizowane wyżej zagadnienia zostają ukazane w różnym materiale semiotycznym. Badając teksty, pozwalam sobie w pewnym zakresie na ich zmontowanie. Różne fragmenty literackie i filmowe układam w sekwencje, sceny. Tak konotacyjnie zmontowany materiał analizuję, interpretuję i problematyzuję, wyprowadzając z niego wnioski o charakterze

² Temat ten podjęłam w: Kujawska-Kot, A. (2018). Ubiór i tożsamość. O znaczeniu odzieży dla bohaterów transpłciowych. *Fabrica Societatis*, 1, s. 29-55.

³ Pisałam na ten temat w: Kujawska-Kot, A. (2020). Bohater transseksualny w objęciach binarnego kodu płci. O parajęzykowych i werbalnych formach komunikowania. *Przegląd Socjologiczny*, 69(1), s. 55-80.

syntetycznym. Jest to elastyczne podejście do materiału badawczego, przy czym zaznaczam, że element kreacji – montowania poszczególnych fragmentów literackich i filmowych – jest wyraźnie ograniczony nadrzędnymi celami badawczymi, poznawczymi.

Zachowania gestyczne

Sposoby gestykulowania, chodzenia, postawy ciała są zależne od społeczno-kulturowych wymogów zawartych w określonej koncepcji płci, są formą przystosowania się do niej jednostek (Buczowski, 2005, s. 312, 316).

Sposób poruszania się ma znaczny udział w całościowym wrażeniu, wywieranym na innych. Chociaż nie istnieje uniwersalne podejście do interpretowania postaw, pozycji i ruchów ciała, można znaleźć empiryczne potwierdzenie tezy, że takie zachowania łączą się z autopostrzeganiem i postrzeganiem przez innych (Głodowski, 1999, s. 157).

Kinga Kosińska - autorka autobiografii *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było* zaznacza w egodokumencie, że jej chód (przed tranzycją) był postrzegany jako babski, co miało w oczach odbiorcy negatywny wydźwięk (Kosińska, 2015, s. 18). Anna Grodzka w *Mam na imię Ania* koncentruje się na swoich odczuciach, uznając, że jej bieg do autobusu jest typowo (w jej mniemaniu) kobiecy, ponieważ odrzuca na bok nogi od łydek w dół (Grodzka, 2013, s. 145). Sposób chodzenia może być nawet widowiskowy i zakrawać na karykaturalną manifestację kobiecości. Tina – transbohaterka z fabularnego filmu Pedro Almodóvara *Prawo pożądania (La Ley del deseo, Hiszpania 1987)* zamasyście kołysze biodrami (przenosząc ciężar ciała z biodra na biodro). Podobnie jak Bree z *Transamerica* Duncana Tuckera (USA 2005) dostosowuje swój chód do noszonej spódnicy. Poza tym sama spódnica ma udział w potwierdzeniu tożsamości społeczno-kulturowej (Banaszak, 2017, s. 23).

Z kolei gesty o funkcji jawnie komunikacyjnej zostały wyeksponowane w *Pięknym bokserze (Beautiful Boxer, Tajlandia 2004)* Ekachai Uekrongtham – filmie fabularnym opartym na prawdziwej historii. Toom (główny bohater, który następnie przechodzi tranzycję) przed walkami wykonuje na ringu starożytny rytuał Wai Kru, tym samym oddaje szacunek swoim mistrzom. W ciekawą choreografię, składającą się z ukłonów w stronę publiki, subtelnego tańca wkomponowuje ruch Sao Noi Pa Pong, imitujący nakładanie pudru przez dziewczynę.



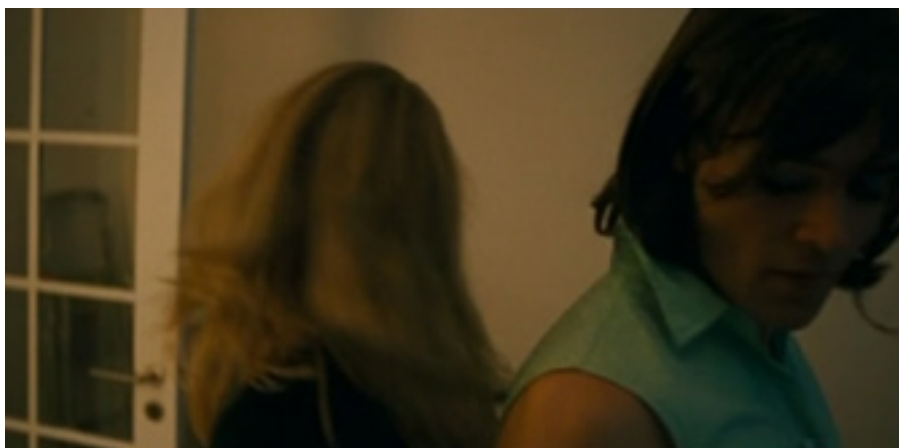
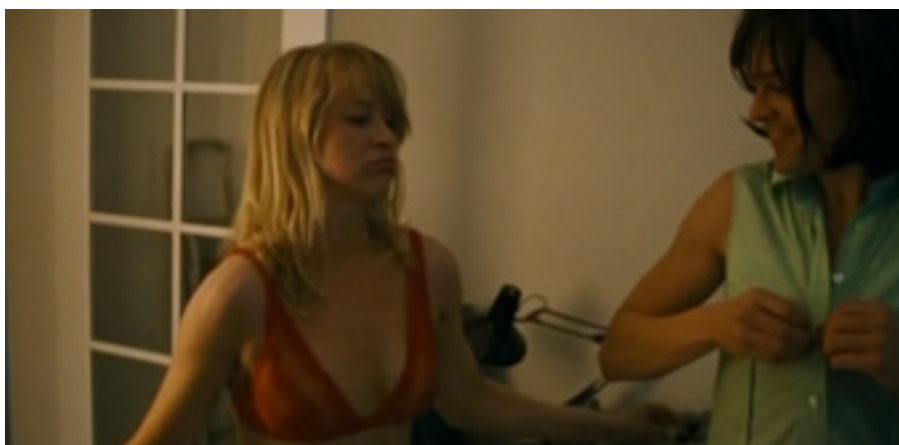
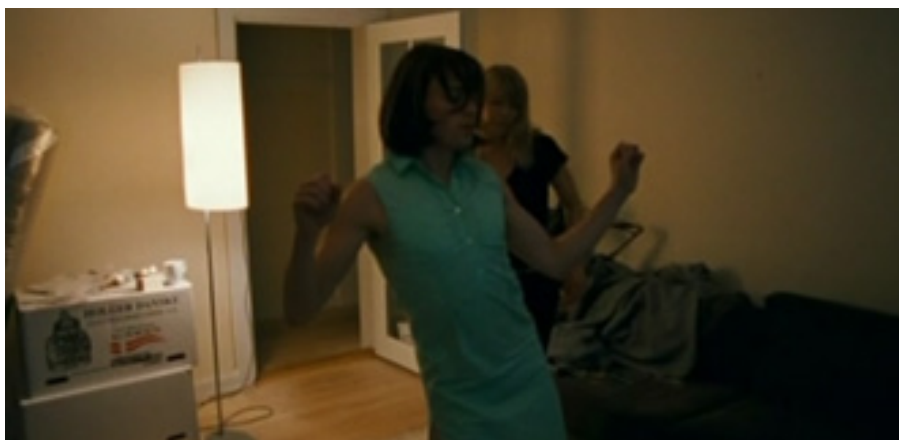
Piękny bokser, reż. Ekachai Uekrongtham

Czerwone, bokserskie rękawice na ten moment stają się lusterkiem i puszką z pudrem. Toom z pomalowanymi ustami i z mocnym różem na policzkach przyryka oczy jak onieśmielona dziewczyna. Odbiorcy są zachwyceni, a więc zaproponowany przez Tooma repertuar zachowań gestycznych poruszył ich, a przynajmniej wzbudził pozytywną reakcję. Ręce bohatera spełniają funkcję twórczą (publiczność akceptuje nietypowy wygląd i oryginalne zachowanie boksera) oraz funkcję komunikacyjną (za pomocą rąk porozumiewa się z odbiorcami)⁴.

„Ruch pełni także funkcję wyrażania uczuć. Ruch dynamiczny może wyrażać radość, zadowolenie” (Szczęsna, 2001, s. 75), a nawet stać się emanacją tożsamości płciowej, za przykład może posłużyć sekwencja z filmu fabularnego *Telenowela* (*En Soap*, Dania, Szwecja 2006) w reż. Pernille Fischer Christensen. Transseksualna Veronica obserwując ruch własnego ciała w tańcu, jest coraz bardziej podekscytowana możliwością okazania swojej kobiecości w obecności cisplciowej Charlotty. Zerka również na śmiałą Charlottę i na jej piersi, których obrys wyraźnie widać spod czerwonego, koronkowego stanika. Veronica porusza w rytm muzyki ramionami⁵, co i raz odchyła głowę, kręci biodrami. Jej taniec jest odtworzeniem stereotypowo kobiecego poruszania się. Bohaterka jest szczęśliwa i czuje się na tyle swobodnie, że rozpina kilka pierwszych (licząc od szyi) guzików sukienki.

⁴ Więcej o funkcjach ręki w: Kępiński, A. (2003). *Twarz, ręka*. W: A. Mencwel (red.), *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 206.

⁵ Jej ruch ramion można porównać z elementem tańca Tiffany z *Poradnika pozytywnego myślenia* w reżyserii Davida O. Russella (*Silver Linings Playbook*, USA 2012).



Telenowela, reż. Pernille Fischer Christensen

Pozwala ponieść się emocjom i rytmowi muzyki, a wspólny taniec z Charlottą, w którym dochodzi do subtelного dotyku (kobiety na chwilę przywierają do siebie plecami) wzbudza w niej czułość i pragnienie bliskości. Taniec, w którym można (zgodnie z własnym pragnieniem) zaznaczyć swoją przynależność płciową

pozwala tancerce na błogie odczucie bezpieczeństwa, co z kolei wyzwala spontaniczne reakcje⁶.

Utekstowanie twarzy

Z reguły bohaterowie transseksualni dążą do spójnej identyfikacji, która może nastąpić w wyniku społecznego odbioru. Często pragną potwierdzenia swojej kobiecości/męskości w zachowaniu, spojrzeniu odbiorcy, a więc w interakcji z osobami cispłciowymi. Mają świadomość, jak ważną rolę w etykietowaniu, w rozpoznaniu płci pełni twarz, bowiem widziana z bliska wyodrębnia się z całości i monopolizuje ciało, przekazując wrażenie całego ciała (Belting, 2014, s. 30).

Etymologicznie twarz powiązana jest z tworzeniem (Maćkiewicz, 2000, s. 32, 33, Limon, 2000, s. 97)⁷. Zatem twarz staje się reprezentacją bohatera i twórczym wyzwaniem dla niego. Kreacja tekstu własnej twarzy stawia bohatera nie tylko w roli „aktora, ale i autora, który zakodowuje w twarzy znaczenia, jakie pragnie, by zostały właściwie odczytane” (Limon, 2000, s. 107). Ale twarz przekracza wizualną reprezentację, twarzy nie można sprowadzić jedynie do obrazu.

Rozmawiając, okazujemy drugiej stronie swoją twarz, dajemy ją, podsuwamy do oglądania, a jednocześnie obserwujemy twarz naszego interlokutora, i to zarówno kiedy mówi, jak i kiedy słucha tego, co mówimy, albo żeby dostrzeżono skupienie i uwagę, z jaką kogoś słuchamy, jak również niemy, acz czytelny tej wypowiedzi komentarz. Tego samego szukamy w twarzy rozmówcy. Twarzą mówimy, i to nie tylko w tym sensie, że z ust wypadają sekwencje artykułowanych dźwięków, ale też dlatego, że są one dookreślane przez swą materialną, a przy tym ruchomą otoczkę (Limon, 2000, s. 99).

Twarz oczywiście nie jest nieruchoma, jej ekspresja pod wpływem uczuć jest budowana przez poruszenia mięśni, skóry, oczu, nosa, ust, brwi. Mimika twarzy łączy następujące po sobie ruchy, drgnienia jak stop-klatki filmu lub jak kadry zdjęć (Szyjkowska-Piotrowska, 2015, s. 148). A więc twarz „nie tylko jest obrazem, lecz także obrazu wytwarza” (Belting, 2014, s. 29).

Twarz bohatera można porównać ze sceną teatralną, na której odbywa się ruch. Do takiego wniosku skłaniają badania Hansa Beltinga, który stwierdza: „Wyraz twarzy

⁶ Stefanie Faludi - bohaterka auto/biografii napisanej przez Susan Faludi – podczas tańca z córką czuje jej akceptację; wie, że Susan dostrzega w niej kobietę, może beztrako prześliznąć się pod jej ramieniem jak prawdziwa tancerka, zapominając o swojej wcześniejszej społecznej i biologicznej płci męskiej (Faludi, 2017, s. 356). Pozytywne uczucia w stosunku do bliskiej osoby mogą być wyrażone przez inną formę niewerbalnego przekazu, jakim jest braterskie poklepanie po łopacie. Tak czyni Tosiek z *Fanfika*. (por. Osińska, 2016, s. 153).

⁷ Por. łac. *Faciēs*, -Ēī ‘twór; kształt zewnętrzny, twarz’ od *facere* ‘tworzyć, robić’; starocerkiewny *twar* – ‘dzieło’, *twor* – ‘stworzenie’.

powstaje w następstwie jej pracy, której dominantami są na zmianę mimika, spojrzenie i głos. Dlatego twarz jest raczej sceną niż zwierciadłem” (Belting, 2014, s. 37). Porównanie twarzy bohatera transseksualnego wyłącznie do sceny teatralnej nie oddaje w pełni jego doświadczeń. W tekstach kultury można odnaleźć i takie fragmenty, w których bohater, choć przygotowuje się na konfrontację swojego ciała z twarzą innej osoby, to potrafi w subtelny sposób pochylić się nad własną twarzą. Na przykład przy wykonywaniu makijażu może taktycznie, ale również przy wykorzystaniu zmysłu powonienia, doświadczać swojej twarzy. Wówczas to doświadczenie ma charakter synestezyjny.

Bohaterowie transseksualni często pragną zmienić wybrane elementy twarzy, aby były zgodne z ich tożsamością. W takim kontekście następuje fetyszyzacja twarzy, bowiem „fetyszyzm stanowi rodzaj synekdochy, wyławiając część z całości i przyznając tej części szczególną wartość znaczeniową” (Belting, 2014, s. 75). Można założyć, że transkobiety i transmężczyźni dokonują zapisywania twarzy, ale pisanie swojej twarzy wcale nie trzeba utożsamiać z operacjami plastycznymi⁸. Zapisywanie twarzy odbywa się pod wpływem terapii hormonalnej: pojawiający się zarost u transmężczyzn, gładza skóra u transkobiet i przede wszystkim wykonywany przez nie makijaż pozwalają na akceptację własnej twarzy.

Kobiety transseksualne, podobnie jak cisplciowe, mają określony zasób kosmetyków: korektor, fluid, puder sypki, w kamieniu i w kulkach, róż, cienie, kredka do oczu, tusz do rzęs, pomadka, błyszczek, konturówka do ust. Tworzenie tekstury twarzy jest ograniczone jej rysami, ale można uznać, że wykonywanie makijażu jest zdarzeniem w mikro ruchach – na przykład zamykanie jednej, a następnie drugiej powieki w celu nałożenia cienia, rozchylenie ust przy ich szminkowaniu. Być może ruch własnej twarzy zarejestrowany przez odbicie lustrzane jest szczególnie ważny dla transkobiet, ponieważ wówczas dochodzi do syntezy obrazu z doznaniem skórnym (dotykaniem twarzy przy nakładaniu kosmetyków, odczuwaniem ruchów własnej twarzy). Jednocześnie odbicie lustrzane staje się namacalnym dowodem na wyrażaną, podkreślaną kobiecość w trakcie zapisywania twarzy kolorowymi kosmetykami. Podmiot doświadcza własnej twarzy nie tylko przy użyciu wzroku, ale również za pośrednictwem ruchu, dotyku, zapachu (np. zapach pomadki).

Bohaterki zwykle wprawiają się w wykonywaniu makijażu. Najpierw może być on nieudolny (rozmazujący się)⁹, później coraz bardziej profesjonalny (np. Marianna

⁸ Choć i takie bywają, o rekonstrukcji swojej twarzy mówi bez skrępowania Mel: „Odcieśli mi kilka milimetrów kości czoła. Mam w niej tytanowe gwoździe. Siedem milimetrów odcieśli z nosa, siedem z podbródka. Musieli zdejmować skórę, właściwie zdjęli mi całą twarz. [...] Kosztowało to dwadzieścia trzy tysiące dolarów” (Faludi, 2017, s. 136-137).

⁹ Np. wspomnienie Kosińskiej: „Pociłam się, więc rozmywał mi się makijaż. Wiadomo, używałam tanich kosmetyków. Wolałabym się w ogóle nie malować, zwłaszcza w upał, ale to był środek do osiągnięcia kobiecości” (Kosińska, 2015, s. 55).

z dokumentalnego filmu Karoliny Bielawskiej *Mów mi Marianna* perfekcyjnie operuje maskarą, eyelinerem¹⁰). Czasami korzystają z porad profesjonalistek, (co znamienne Marin z powieści autobiograficznej *Skok anioła* nazywa makijażystkę Pigmalionem, która zamiast dłuta ma pędzelki) (Marin, 1993, s. 84-85). Inne bohaterki filmów dokumentalnych uczestniczą w lekcjach makijażu (np. Christa z *Między płcią a płcią* w reż. L. Périgaud), a nawet kończą szkolenie dla makijażystek (np. Virginia z *Dziewczyn z wyboru* K. Kalatzidis).

Czasami jednak makijaż staje się karykaturalny, a efekt kobiecości zanika. Wówczas twarz przypomina maskę. W jednej ze scen *Transamerica* Bree, ale także jej cisplciowa matka, mają źle dobrany podkład, na powiekach jaskrawy cień, dlatego ich twarze nie wyglądają naturalnie, jakby zastygają. Natomiast wyważony makijaż zwykle podkreśla kobiecość transseksualnych bohaterek, a więc intencją twórcy makijażu – zapisać twarz – jest wydobyć określonych znaczeń. Jest to możliwe z uwagi na to, że sama twarz jest znakiem (Łotocka, 2000, s. 53).

Wykonywanie przez bohaterki makijażu można uznać za wyjątkowo precyzyjne przygotowanie się do rytuału interakcyjnego, w którym bohaterki – zgodnie ze swoją płcią psychiczną – chcą być odbierane jako kobiety. Zastosowanie przez nie tuszu do rzęs, cienia do powiek, wyregulowanie brwi może współgrać z myślą Ervinga Goffmana odnośnie patrzenia sobie w oczy. Socjolog ten uznaje, że taki rodzaj patrzenia odgrywa „szczególną rolę w komunikacji społecznej, w rytualny sposób ustanawiając otwartość na komunikaty słowne oraz odpowiednio uwydatniając wzajemną doniosłość aktów komunikacji” (Goffman, 2008, s. 103).

Czytanie zapachu

Analogicznie zapach może definiować płciowość postaci. Wrażenia olfaktoryczne współtworzą wizerunek człowieka, przekazują o nim informacje. Zatem „pachnidła wykorzystywane są do komunikowania się z otoczeniem i przekazywania za pomocą języka zapachów ściśle określonych znaczeń” (Hoffmann, 2013, s. 120). Wybór perfum¹¹ przez bohaterów jest związany z możliwością wyrażenia siebie za pomocą aromatu, oprócz tego skorelowany jest z pojęciem wolności oraz (na co wskazuje bohaterka filmu Jana Jakuba Kolskiego *Jasminum*) z upojeniem, tajemnicą, ożywieniem. Choć w tekstach kultury, w których główną rolę odgrywa bohater transseksualny, nie poświęca się zmysłowi

¹⁰ „Kobiety różnych kultur spędzają każdego dnia wiele godzin, przyklejając sztuczne rzęsy, nakładając maskarę i cienie, pogrubiając i podkreślając lub depilując brwi, aby skoncentrować uwagę na informacyjnej sile oka” (Głodowski, 1999, s. 228).

¹¹ „Słowo »perfumy« wywodzi się od łacińskiego zwrotu per fumum, oznaczającego: »poprzez dym«. Tak właśnie określano pierwsze pachnidła” (Hoffmann, 2013, s. 120).

powonienia zbyt wiele miejsca, warto jednak prześledzić te przykłady (sceny filmowe, fragmenty utworów literackich), w których bohaterowie przesiąknięci są perfumeryjną wonią i zmysł węchu, trudny do przełożenia na język literacki czy filmowy, jest istotny. W autobiografii Marcina Lotera *Chłopiec w czerwonej sukience* można zetknąć się z następującym wyznaniem:

Ale ten świat wewnętrzny robi się coraz mniej szczelny.

- Czy ty pachniesz męskim dezodorantem? – pyta mnie na przerwie Daria, zbyt blisko przysuwając nos do mojej szyi.

Czerwień oblewa mi twarz i nie wiem, co powiedzieć. Mówię coś idiotycznego, byleby nie przyznać, że ma rację. Nie umiem się pohamować. Bezczelnie przeciekam do rzeczywistości, mając coraz więcej szalonej odwagi na pokazywanie siebie. Mimo wszystkich przeszkód i smutku, którego rozmiarów nie umiem opisać, chcę pokazać, kim jestem” (Loter, 2016, s. 57).

Posłużenie się przez bohatera metaforą przeciekania do rzeczywistości nowym zapachem ciała oddaje z jednej strony determinację, z drugiej zaś subtelność, z jaką podmiot chce „przemycić” własne „ja” do przestrzeni społecznej. Jednak rozpoznanie przez koleżankę męskiego zapachu nie wzbudza w nim euforii, z uwagi na lęk przed odrzuceniem doznaje uczucia wstydu (zaczerwienie twarzy), ale nie rezygnuje z zapachowej demonstracji siebie.

Z kolei inny bohater Roy/Rut (będąc na początku drogi publicznego ujawnienia) z filmu fabularnego *Normalny* (*Normal*, USA 2003) Jane Anderson przed pójściem do pracy używa damskich perfum, celebując chwilę spryskiwania nadgarstków i szyi.



Normalny, reż. Jane Anderson

Woń perfum wzbudza w kolegach z fabryki zdziwienie i podejrzenie, że Roy ma kochankę. Bohater zaprzecza i przyznaje, że to jego perfumy, co powoduje wyśmianie jego osoby przez mężczyzn. Natomiast Marin ze *Skoku anioła*, choć swobodnie używa wody toaletowej o czekoladowo-lawendowym zapachu, to marzy o prawdziwych, drogich perfumach o subtelnej woni, „w kryształowym flakoniku, z korkiem ciosanym jak diament” (Marin, 1993, s. 41)¹². Dla bohaterki, oprócz wonnej kompozycji, liczy się jubilerska oprawa – kryształowy flakon i korek przypominający diament, a więc perfumy występują tu w funkcji klejnotu, czy nawet stroju („nie bez podstawy mówi się [...] o »noszeniu perfum«”) (Hoffmann, 2013, s. 126). Marin łączy perfumy nie tylko z kobiecością, ale również z elitarnym życiem. Z kolei dla Marii José (z *Dziewczyn z wyboru*) flakon perfum uruchamia wspomnienia związane z jej matką, która otrzymała je od właścicielki perfumerii w Brukseli. (Matka José zajmowała się sprzątaniem sklepu). Dla bohaterki flakon z resztką perfum jest pamiątką, a jego otwarcie uruchamia niemal pamięć proustowską. Na co dzień Maria używa innych perfum, których flakon przypomina opływowe, kobiece kształty (zaokrąglone biodra). Bohaterka podkreśla z dumą nazwę perfum: „La femme, czyli kobieta”.

Podsumowanie

Wyodrębnione – z problemu niewerbalnych form komunikowania tożsamości płciowej przez bohaterów transseksualnych – zachowania gestyczne i wrażenia olfaktoryczne, mimo że lokują się na marginesie badań procesu tranzycji, z całą mocą dowodzą, jak bohaterowie różnym drobiazgom nadają istotne znaczenia. Bohaterów może pochłonąć (przynajmniej na początku procesu tranzycji) niemal każdy szczegół autoprezentacji.

Tak dalekiej dbałości o każdy detal, każdy kawałek ciała nie doświadcza chyba nikt inny (może za wyjątkiem drag queen czy drag king). Nie ma tu miejsca na jakkolwiek przypadkowość czy niedociągnięcia, które mogłyby podważyć posiadaną płć. Warto jednak podkreślić, że być może jest to efekt odpowiadania na wyzwanie stawiane przez społeczeństwo, nie zaś istota transseksualności jako takiej (Bieńkowska, 2014, s. 269)¹³.

Niemniej jednak bohater w dbaniu o szczegóły bywa wręcz pedantyczny. To co wydaje się dla cisplciowego odbiorcy mało istotne, dla bohatera transseksualnego może

¹² Inny fragment *Skoku anioła* przybliży doznania bohaterki, rozkoszującej się zapachami unoszącymi się z kosmetyków: pudru, kredki do ust (Marin, 1993, s. 46).

¹³ Jak podkreśla Anthony Giddens „w rzeczywistości nie istnieje żadna jednoznaczna cecha fizyczna, która odróżniałaby wszystkich mężczyzn od wszystkich kobiet. Jedynie osoby, które mają w miarę pełny obraz tego, czym jest przynależność do obu płci, są w stanie właściwie ocenić niesłychane znaczenie szczegółów w sposobie prezentacji i posługiwania się ciałem, od których zależy »osiąganie« płci” (Giddens, 2012, s. 93).

mieć ogromne znaczenie. Wydaje się, że analityczne myślenie, postrzeganie, składanie różnych drobiazgów w całość charakteryzuje bohatera transseksualnego i jego pretranzycję oraz tranzycję.

Z pewnością bohater transseksualny otacza detale szczególną atencją i z tego powodu badacz zajmujący się transseksualnością powinien (w moim przekonaniu) uwzględnić w swoim postępowaniu badawczym emocjonalnie pojętą drobiazgowość. W sztukach plastycznych można odnaleźć metodę twórczą, zwaną *prima vista*, a polegającą na przedstawieniu jednego elementu (np. przyrody) z bliska, jak przez szkło powiększające, przy jednoczesnym zasygnalizowaniu (często plamami barwnymi) tła¹⁴. W tym kontekście można założyć, że badacz, rozpatrując pretranzycję i tranzycję, powinien niemal wziąć do ręki szkło powiększające i analizować, interpretować elementy tranzycji, nie zapominając przy tym o podmiocie, który decyduje się na proces (tranzycji). Pisząc o doświadczeniu bohatera transseksualnego, nie można również zapominać o sferze emocjonalnej – jeśli bohater czule odnosi się do detalu wprowadzanego w tkanekę swojego ciała, badacz nie powinien tego pominąć.

Repertuar zachowań gestycznych, a nawet mikro-ruchy twarzy przy wykonywaniu makijażu, oraz nie tylko dobór perfum, ale również ich (zastosowana) intensywność, sprawiają, że zyskują one wartości tekstu. Zatem i w taki sposób bohaterowie tekstualizują siebie. Wówczas ich ciało ma również odsłonę gestyczną i zapachową. Zastosowane przez bohaterów ruchy ciała, perfumy współuczestniczą w zdefiniowaniu siebie, w reprezentacji swojej tożsamości płciowej.

Ważną rolę w przyglądaniu się sobie odgrywa twarz, w szczególności zaś oczy, które rejestrując obraz jednocześnie prowadzą do środka (w przypadku bohatera transseksualnego do płci psychicznej) i na zewnątrz. Jak podkreśla Anna Szyjkowska-Piotrowska (2015, s. 209), oczy pozwalają na spotkanie wnętrza z zewnątrz, ale oczy to również kontrola. Bohater niejako przygotowując się na spotkanie z innymi (w przeważającej mierze z cisplciowymi podmiotami), kreuje tekst własnej twarzy. Odwołując się do koncepcji jaźni odzwierciedlonej Charlesa Cooleya, można uznać, że bohater, koncentrując się na teksturze własnej twarzy, jednocześnie interpretuje jej odbiór, a zarazem odbiór własnej osoby przez ludzi, z którymi się styka (Szacki, 2012, s. 559). Z tego powodu może dokonywać fetyszyzacji twarzy.

Bohaterowie wybierają takie zachowania gestyczne oraz zapachy perfum, które, w ich mniemaniu, mogą odgrywać ważną rolę w autokreacji, w procesie komunikacyjnym,

¹⁴ M.in. taką metodę w swojej twórczości stosował Jan Stanisławski (np. w *Bodiakach, Bodiakach pod słońce, Dziewannie*). Warto również zwrócić uwagę na pracę francuskiego socjologa Jean-Clauda Kaufmanna – *Kiedy „Ja” jest innym. Dlaczego i jak coś się w nas zmienia*, w której badacz pisze o gromadzeniu mikroskopijnych, ale istotnych elementów, tworzących codzienność. (por. Tarkowska, 2013, s. 14, 16 i Kaufmann, 2013, s. 63).

w emanacji tożsamości, w zaznaczeniu swojej przynależności płciowej. Ich wybory mogą anektować stereotypową mowę ciała kobiecego lub męskiego oraz woń perfum stereotypowo przypisaną kobietom lub mężczyznom. Jednak nie ma to wydźwięku pejoratywnego, bowiem zmienia się status ontyczny stereotypu. Staje się on inspiracją, drogowskazem i w rezultacie – dla wielu bohaterów – nośnikiem komunikacji. Mimo że stereotypy bywają opresyjne – to przy analizie i interpretacji zachowań gestycznych i wrażeń olfaktorycznych bohaterów na podstawie tekstów kultury – uzasadnione jest stwierdzenie, że sam stereotyp (paradoksalnie) nie jest odbierany przez bohaterów negatywnie.

Warto również pamiętać, że sztuka posługująca się różnymi środkami estetycznymi – np. zbliżeniami, detalami, gestami, filtrami, dominantami barwnymi, fotomontażami, muzyką niediegetyczną – jest w stanie wytworzyć doświadczenie pretranzycji i tranzycji, które pozwala odbiorcy na emocjonalne zaangażowanie się w przedstawiony proces. Tym samym sztuka staje się w pewien sposób dokumentem, ponieważ umożliwia odbiorcom doświadczenie autentycznego poruszenia, przeniesienie refleksji nad tekstem kultury w rzeczywistą przestrzeń społeczną, przy czym istotne są tu własne zasoby, możliwości emocjonalne i wyobraźnia widzów, czytelników, słuchaczy.

Bibliografia

- Banaszak, E. (2017). *Eksperyencje nagości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Belting, H. (2014). *Faces. Historia twarzy*. Tłum. T. Zatorski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Bieńkowska, M. (2014). Queer i transseksualność. *Transseksualizm w kontekście teorii queer. Studia Socjologiczne*, 4 (215), s. 255-272.
- Buczowski, A. (2005). *Spółeczne tworzenie ciała. Płeć kulturowa i płeć biologiczna*. Kraków: Universitas.
- Gasiul, H. (2012). Podmiot i jego potrzeby a formy adaptacji do społeczności i kultury. W: H. Gasiul, *Psychologia osobowości. Nurty, teorie, koncepcje*. Warszawa: Difin, s. 259-285.
- Giddens, A. (2012). *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. A. Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Głodowski, W. (1999). *Bez słowa: komunikacyjne funkcje zachowań niewerbalnych*. Warszawa: Hansa Communication.
- Gozlan, O. (ed.) (2018). *Current Critical Debates in the Field of Transsexual Studies*. In *Transition*. New York: Routledge.
- Hoffman, B. (2013). Człowiek w świecie perfum, czyli znaczenie „zapachu indywidualnego wyboru”. W: B. Hoffman, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls, s. 119-129.

- Kaufmann, J.-C. (2013). Kiedy „Ja” jest innym. Dlaczego i jak coś się w nas zmienia. Tłum. A. Kapciak. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Limon, J. (2000). Czytanie twarzy. W: D. Dmochowska, E. Troszczyńska, E. Judycka, E. Leszczyńska (red.), *Twarz*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 97-111.
- Łotocka, I. (2000). Makijaż – zmysłowość i duchowość. W: D. Dmochowska, E. Troszczyńska, E. Judycka, E. Leszczyńska (red.), *Twarz*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 53-57.
- Maćkiewicz, J. (2000). Twarz to człowiek. Metaforyczne i metonimiczne funkcje w języku. W: D. Dmochowska, E. Troszczyńska, E. Judycka, E. Leszczyńska (red.), *Twarz*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 31-39.
- Prosser, J. (1998). *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. New York: Columbia University Press.
- Szacki, J. (2012). *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szczęsna, E. (2001). *Poetyka reklamy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szyjewska-Piotrowska, A. (2015). *po-twarz. Przekraczanie widzialności w sztuce i filozofii*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Tarkowska, E. (2013). Przedmowa. Jean-Claude Kaufmann między terenem a teorią. W: J.-C. Kaufmann, *Kiedy „Ja” jest innym. Dlaczego i jak coś się w nas zmienia* Tłum. A. Kapciak. Warszawa: Oficyna Naukowa, s. 9-20.

Literatura podmiotu

- Almodóvar, P. (reż.) (1987). *Prawo pożądania (La Ley del deseo)*. Hiszpania.
- Anderson, J. (reż.) (2003). *Normalny (Normal)*. USA.
- Bielawska, K. (reż.) (2015). *Mów mi Marianna*. Polska.
- Christensen, P.F. (reż.) (2006). *Telenowela (En Soap)*. Dania, Szwecja.
- Faludi, S. (2017). *W ciemni*. Tłum. J. Bednarek. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Grodzka, A. (2013). *Mam na imię Ania*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Kalatzidis, K. (reż.) (2001). *Dziewczyny z wyboru (Chicas por sentimiento)*. Grecja.
- Kolski, J.J. (reż.) (2006). *Jasminum*. Polska.
- Kosińska, K. (2015). *Brudny róż. Zapiski z życia, którego nie było*. Warszawa: Wydawnictwo Nisza.
- Livingston, J. (reż.) (1991). *Paris is Burning*. USA.
- Loter, M. (2016). *Chłopiec w czerwonej sukience*. Chorzów: Wydawnictwa Videograf S.A.
- Marin, M. przy współpracy Cuny, M.-T. (1993). *Skok anioła*. Tłum. E. Mukoid. Katowice: „Akapić”.
- Osińska, N. (2016). *Fanfik*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Périgaud, L. (reż.) (2012). *Między płcią a płcią* (Entre il et ailes – Devenir femme à 60 ans). Szwajcaria, Tajlandia.

Russell, D.O. (reż.) (2012). *Poradnik pozytywnego myślenia* (Silver Linings Playbook). USA.

Tucker, D. (reż.) (2005). *Transamerica*. USA.

Uekrongtham, E. (reż.) (2004). *Piękny bokser* (Beautiful Boxer). Tajlandia.

Cytowanie:

Kujawska-Kot Anna (2022). *Zachowania gestyczne i wrażenia olfaktoryczne literackich i filmowych transbohaterów*. „Fabrica Societatis, No. 5, s. 25–40 [dostęp: dzień, miesiąc, rok].

Dostępny w Internecie: <https://wuwr.pl/fabrica>.